

## デイドロの自然模倣説の内実について

富 田 和 男

デイドロの自然模倣説を整合的に捉えようとすると、われわれは大きな困惑を覚えるのではなからうか。なるほど、彼は『お喋りな宝石』（二七四七年）から『絵画論断章』（二七七五—八四年）に至るまで、この説を一貫して提示してきた。とはいえ、その経緯を調べてみると、①彼は二つの質的に異なつた要請のあいだで顕著な揺らぎを示していることが分かる。すなわち、一方で、彼は自然を「あるがままに」、「見ているままに」模倣することで自然対象とその模倣の同一性を求める。その典型が「自然の厳密な模倣」説である。他方では「厳密な模倣」といえども、「藝術を貧しく、矮小で、凡庸なものにすることはある」②のだから、自然対象をそのまま模倣するのではなくて、模倣するに値する観念的な対象に手直して、それを模倣することを求める。それゆえ、模倣屋 (copiste) にすぎない藝術家を厳しく批判し、こゝに「理想的／観念的モデル」に基づく模倣の重要性が説かれる。

ラク＝ラバルトによれば、その淵源はアリストテスのミメーシス論である。すなわち、アリストテレスには二つのミメーシス、つまり「限定されたミメーシス」と「一般的なミメーシス」が存在し、前者は自然によつて提示されているものの再現であり、後者は「自然の一定の欠陥、すなわち、自然がすべてを作り、すべてを編成し、すべてを實現にもたす―すべてを〈産出する〉ことができる、というわけではないという事態を〈補充する〉産出的ミメーシス」である。③こゝにみられる二つのミメーシスは質的に相違しているわけであるから、二つを重ね合わせるわけ

にはいかないであろう。そうだとすると、デイドロの二つの模倣も別個に扱うべきものであるのだから、彼の揺らぎはどちらを選択すべきかの判断がいつまでもできないでいることから生じている、ということになるのであろうか。ことはそれほど単純ではない。彼は『一七六九年のサロン』において「自然の僕であると同時に藝術の主であること、天才をもつと同時に理性をもつこと、このことは到底かなわぬことである」<sup>(4)</sup>と吐露している。一見すると諦めの言葉のようにみえるが、そうではない。両立不可能に見える二つの事柄をそれでも何とか釣り合わせようと挑戦していく過程のなかで彼がよく発する表現なのである。だが反面、このような姿勢がこの挑戦の内実を彼にテーマ化させることを阻んできたと言えなくもない。だから、彼は挑戦しては棚上げにし、また挑戦するといったことを繰り返すことになる。しかし、この繰り返えしこそが、この案件が彼にとつて重要なものであることの証左なのである。彼はこう言っている―「万事につけてわれわれの本当の意見というものはわれわれが決して動揺しなかつた意見ではなくて、しょっちゅう立返っていた意見なのだ」<sup>(5)</sup>

本稿の目的はデイドロの揺らぎに注目し、そこから派生する諸問題を抽出することで、彼の自然模倣説を再検討することにある。<sup>(6)</sup>そこで、次のような手続きを取ることにしたい。まず、自然模倣に関する彼の見方を何人かの画家の作品に対する批評を通して検討し、先述の二つの模倣の関連の見通しがどのように模索されているのかを認知し、さらにその模索の後盾に何があるのかを探ることにしたい。

## 一

こゝで、デイドロが高い評価を与えてきた三人の画家―ヴェルネ、シャルダン、グルーズ―に対する批評を検討の手掛かりにしてみたい。ヴェルネは初期から後期に至るまで折りに触れて引き合いに出される画家であり、デイドロ

の揺らぎを知るうえでも、さらに、「自然の厳密な模倣」と「理想的／観念的モデル」の模倣との和合の内実をさぐるうえでも重要である。シャルダンほまさに前者に深く関わっており、グルーズは二つの模倣の和合と同時にその失敗例をも提示しているとされることから、これもいつそう重要になる。

まず、ヴェルネ評から見ていこう。彼の名がデイドロの著作にはじめて登場するのは、『聾啞者書簡』（一七五一年）においてである。そこでは、ヴェルネの作品に描かれた月明りの方が自然の月明りよりも「感動的である」とされる。それは、自然に対する藝術の優位性を示しているように思われるが、実は「模倣から生じる反省された快」と「対象の感覚からくる直接的で自然的な快」との結合による、と考えているのである。<sup>(7)</sup> このことは少し後に書かれたカステル神父宛書簡をみればはつきりするばかりか、この書簡にはヴェルネの同じ作品には「自然に伴う荘嚴さも哀感もない」ことも認定されている。<sup>(8)</sup> したがって、彼は、一方で藝術では描出しえないであろう自然の「荘嚴さや哀感」を認めつつ、他方で模倣が「直接的で自然的な快」を補完すると考えていることになる。しかし、この段階では「対象の感覚」と「反省」もしくは「模倣」との関連はいまだ考えられていないから、この二つの快の結合もどういう事態なのか判然としない、<sup>(9)</sup> この点がもう少しはつきりしてくるのは『劇詩論』（一七五九年）から『文藝通信』におけるウェツプの書評記事（一七六三年）にかけてであろう。前者ではヴェルネの「写生した」絵と「観念で画いた」絵が対比され、「熱と効果」からみて相当の違いがあること、つまり後者の方が優れていることが主張され、<sup>(10)</sup> 書評記事ではヴェルネが引き合いに出されているわけではないが、藝術には「模倣的部分と観念的部分」（後には「技巧性 (le technique)」と「観念性 (l'ideal)」と言われる）があること、また、後者に卓越した藝術家が稀であることが指摘される。このように、「写生」と「模倣」の区別がいまだ不鮮明であるのに反して、写生もしくは模倣とは質的に違った観念性がすでに登場していることに注意しておこう。

『一七六五年のサロン』になると、ヴェルネは神格化されるほどになり、「模倣的部分と観念的部分」のいずれにお

いても絶賛の対象となる。「彼の絵筆が自由を奪われて与えられた自然に服従するにせよ、彼の詩的靈感 (muse) が足枷から解放されて自由になり、それ自身に委ねられるにせよ、等しく見事であり、[…:] また、判断力と感興のバランスを実に完璧に取つてどちらも誇張されることもなく、熱を失うこともないあの偉大な詩人たち、あの稀有な人びとのように、いつも調和的で、厳格的で、明敏である。[…:] 彼はルシアンルシアンの描くユピテルである」(Salons II, 133)。こゝにはいくつかの重要な視点が含まれている。「彼の絵筆が自由を奪われて与えられた自然に服従する」というのは、たとえば『フランスの港』(一七六三年のサロン展に提示された一五枚の連作) のような王によつて注文された、「あるがままに表現しなければならぬ」(Salons I, 229) 現実の港のポルトレポルトレ(肖像)を描くということであつて、まさに「自然の厳密な模倣」に関わる。「かれの詩的靈感が足枷から解放されて自由になり、それ自身に委ねられる」というのは、自然対象を直接模倣対象にするのではなくて、理想的／観念的モデルを構築して、それを模倣することにつながることである。これらのことは先述のアリストテレスの二つのミメーシス説に連動している。「判断力と感興のバランス」とは後の『一七六七年のサロン』のヴェルネ章における「哲学者の支配的な性質」(「理性」、「判断力」、「趣味」、「哲学的精神」)と「詩人の支配的な性質」(「天才」、「熱狂」、「靈感」、「詩」、「想像力」)のバランスのことである。おそらく二つの模倣では「バランス」の取り方が違うということになるにしても、このバランスは両者に共通に必要であるとみなされているように思われる。というのは、『フランスの港』においてもデイドロはヴェルネを風景画というよりは「理想的かつ詩的な自然の創造者」(文庫一〇五頁)たる歴史画家とみなすからである(Salons I, 229; II, 141)。だから『ヴェルネの散歩』は「自然の厳密な模倣」と「理想的／観念的モデル」の模倣とのすり合わせの内実を描出しようとしたものであつた、とわたしは考えている(拙著Ⅱ部第五章)。

それにもかかわらず、ことはここで結着をみることはない。『絵画論断章』においては、むしろ藝術や模倣の限界が主張されており、そのなかにヴェルネが引き合いに出される。デイドロは「自然の光景アップローにおいて他に、美しい絵は

ないのではないか」(OE, 808)との思いを時々抱くことを吐露すると共に、ヴェルネの絵を一瞥すると、その思いも忘れてしまうと語る。しかし直ちにこう続けるのである。「しかしそれでも、自分にこう言いかけずにはいられない。〈このかくも調和のとれたヴェルネの絵もその表層すべてにわたって、厳密に言えば、間違っていない点のひとつもないのだ。〉このことがわたしを深く悲しませる。しかし、自然の豊かさと藝術の貧弱さを忘れなくてはならない」(ibid., 809)。見られるように、ヴェルネの描いた光景は自然の作り出した光景に劣らずばらしいようにみえるが、「美しい絵」とみなしうる自然から見るとさまざまな間違いの織物にすぎないということである。さらにデイドロは、日の出前から日の昇るまでのある草原のえも言えぬ自然的光景を描出した後で、ヴェルネに向ってこう問いかける。「ヴェルネよ、わたしに答えたまえ。きみは太陽のライバルなのか、この驚異的な光景(ce prodige)もまた、きみの絵筆の先から生まれるのか」(ibid., 809)。いって、われわれは『絵画論』第一章の〈間違ったことを何もしてかさない自然〉、言い換えれば、「知的形象(l' image intellectuelle)」(Salons III, 69)として発出してくる因果性に貫らぬかれた〈一つの全体としての自然〉に送り返される。自然の創造者のごとくに神格化されるヴェルネといえども、かかる自然に對等の立場をとることはできないのではないのか。やはり神こそが自然の創造者なのではないのか。とすると〈ヴェルネの散歩〉における神父が〈わたし〉に向かつて発する次の反問、すなわち「何ですって！ヴェルネがその光景の厳密な写生家<sup>コピスト</sup>以上でなければならぬなどと本気で思いなのですか」(III, 178)という反問はデイドロ自身の反問ということになるだろう。だから、「最も美しい絵の調和といえども自然の調和の実に弱々しい模倣にすぎない。藝術の最も大きな努力は往々にしてこの難点を補うことにある」(ibid., 761)。われわれが「自然の僕」であることはこのことから分かるとしても、では「藝術の主」とはいかなる謂いであろうか。自然の単なる介助役にすぎないとすれば、「主」という規定は大した意味をもたなくなろう。さらに、「自然の厳密な模倣」とはいかなる事態のことなのか。これらの問いを探るにはシャルダンがもってこいであろう。

シャルダンはヴェルネと同様に「自然を自然のうちに見てとった人」(Salons III, 163)であり、「かなり厳密な自然模倣者」(Salons IV, 45)である。「自然を自然のうちに見てとる」とはどういうことか。このことが厳密な自然模倣に連関していることは明らかであろう。とはいえ、デイドロの記述からそれを抽出するのはかなり難しいように思われる。彼のいくつかの意見をつなぎ合わせることも許されよう。デイドロによれば、シャルダンの描く対象は「自然そのもの」、「実体そのもの」(Salons I, 219, 220)である。これはどういう事態なのか。「対象が画布の外にあつて、目を欺くほどの真実をもっている」(Salons I, 219)ということである。描かれた対象が画布の外にあるのではなくて、その外に実物のごとくに存在する。このような描写はどのようにして可能になるのか。彼の独特の画法については後述することにして、ここでは、まずは自然対象の見方を取り上げよう。「すべての人が自然を見る。しかし、シャルダンは自然をしつかり見て、あくまでも見ているがままに描出しようと努める」(Salons IV, 43)。自然を「しつかり見ること (bien voir)」と「見ているがままに」描出することが照応関係にある。問題は「しつかり見ること」の内実である。コシヤンの伝えるところでは、シャルダンはこう考えていた―「対象を真実に描くことだけに専念するためには、わたしは自分のすでに見たものすべてを、また、こうした対象が他の人びとによって取り扱われたときの仕方をさえも忘れなければならない」。(「こゝで重視されているのは、対象をめぐる既成の見方、いわば色眼鏡をかけた目で対象の方を嵌め込むことではなくて、逆にそれを捨て去つて、自然自身が自らを表出するように意図的にさせて、それを「自然が与えてくれた目」(Salons I, 220)で見ることである。自然哲学における「自然の観察」の基本ともいえる。だから、「見ているがままに」とは、「見えるがままに」という受動的な態度ではなくて、意図的に見るといふ能動的な態度である。さもなければ、「欠陥のある作品ばかりを生み出す自然」(Salons III, 69)に屈して藝術の居場所がなくなる。したがつてまた、これは客観主義的な立場でもない。すなわち、あるがままの自然対象をそっくりそのまま写し取る立場ではない(このような見方は今度は「観念的モデル」の模倣を主観主義的な立場に

することに連り、デイドロの二つの模倣の相関関係を見失うことになるであろう。この点は以下の記述を通して明らかにされるであろう。このことは次の二つの箇所からも納得できよう。「息子画家にしたいと思うなら、この絵こそ買い求めたいものである。わたしは息子に言うであろう、〈これを模写してごらん、何度でも〉。だが、自然といえどもこれほど写しとるのが難しいわけではなからう」(Salons I, 220)。<sup>(12)</sup> シャルダンによつて模倣された自然の方が現実の自然よりも模写するのが難しいのはなぜなのか。そこに厳密な自然模倣の魔力 (prestige) が働いて、現実の自然を越えて「自然そのもの」に達しているからであろう。一七六七年のヴェルネ章Ⅱ〈ヴェルネの散歩〉の主張はシャルダンにも適用可能であろう―「彼の構図は大自然 (a Nature) そのものよりもいつそう力強く自然 (a nature) の偉大さや力や威厳を示している」(Salons III, 226)。もう一つの箇所。「シャルダンとヴェルネは、描いてから一二年も経た後の自分の作品を見ているのだ。彼らを判定する人びとは、ローマに行つて一五〇年前に描かれたタブローを盲従的に模写するあの若い藝術家たちと同じように分別が足りない。彼らは、〔…〕目に見えるが、まゝに見てはいけないということをおのこと疑つてもみないのだ」(Salons III, 173. 傍点引用者)。二人をこのような行動から保護しているのは「すぐれた勘 (bon sens) と経験」であるとデイドロは考えている。

以上のようなシャルダンの見方は、自然をできる限り〈自然の目〉で見ることによつて自然の本性を自然自らが表出するように仕向けるわけであるから、そこには、ヴェルネの場合と同じように、「自然の僕」の立場と「芸術の主」の立場とのバランスが生じていると言いうる。とはいえ、ヴェルネの場合とは違つて、前者の立場が重視されているので、後者の立場が「模倣的部分」に限定され、「観念的部分」にまで及ばないきらいがある。「もしも技巧性の卓越さがなければ、シャルダンの観念性は惨めなものになるであろう」(Salons II, 111)とデイドロが言うゆえんである。また彼によつて、ヴェルネが歴史画家でもあるのに対して、シャルダンがそう呼ばれないゆえんでもある。

グループは「自然の僕」の立場に立ちながらも、技巧性においても観念性においても「藝術の主」たろうと挑戦し



た画家であつたと言えるかも知れない。その挑戦とは技巧性が重視されるジャンル画家から観念性が強く求められる歴史画家への転身であつた。しかし、デイドロを含めて当時の批評家たちはこの挑戦を厳しく批判した。その理由はわたしにはまだ十分に理解しえないでいるが、デイドロの二つの模倣の關係を知る手掛りを得られるかどうかぐらゐは探つておきたい。

グルーズはデイドロにとつて「自然の熱心な觀察者」(Salons II, 178)であり、「自然の細心な模倣者」(Salons IV, 89)である。彼は少なくとも『一七六五年のサロン』までデイドロの絶大な評価を受けていた。<sup>(3)</sup> その評価の根拠は、シャルダンやヴェルネに対してと同様に、自然の中から「美しい自然」を選択してそれを模倣するところにあつたというのではない。たとえば、グルーズの『親孝行』がデイドロによつて「藝術の傑作」(Salons II, 200)と称されたのは、狭い空間の中に十人の人物が描かれていながら、彼らが、デイドロが『絵画論』の中で求めた構成ないし構図に見事に合致するかたちで、描出されていたからであらう。「たしかに、画布を人物で満たさなければならぬ。必要なことは、これらの人物が、自然の中におけるように、ひとりでにそこに位置を占めることである。それらの人物のすべてが、力強く、單純にかつ明晰に、共通の効果に貢献しなければならぬ」(文庫九四頁、傍点引用者)。グルーズの『婚約』も同じ根拠によつて高い評価を受けたことは次の感嘆から明らかである。「主題は感動的であつて、人びとはそれを眺めて自分が甘美な情を抱いていると感じるのである。その作品<sup>コンボシヨン</sup>の構図はわたしには実に美しいと思われる。それはそうならざるを得なかつたかのごときものである。そこには十二人の人物像が描かれている。誰もが然るべき場所において、然るべきことをしている。なんと彼らはみな一つに結びつけられていることか！」(Salons I, 164-5)<sup>(4)</sup> 主題と構図の適合關係、人物たちの共通の関心を軸にした動作・表情・行動の自然な連関などが作品を一つの有機的な全体としてのまとまりにする。そこに、デイドロは「美しさ」を認めるが、それを可能にする技巧性はすでに観念性と結びつけられている。だから、描かれた人物たちは画布という舞台のなかで、瞬間のもとに静止



しているにもかかわらず、いままで何をしていたのか、これから何をしようと考えているのかを観賞者に感じ取らせる<sup>(15)</sup>。演出家としてのグルーズのこのような意図をデイドロは「画家の繊細な観念＝構想」(Salons I, 168)と呼んでいる。こうした観念＝構想から描出される作品＝構図は彼によつて「詩」と称された。グルーズの《婚約》は「創意に富んだ詩」(Salons I, 168)、『小鳥の死を嘆く少女』は「しゃれた(jolie) 詩」(Salons II, 179) とされた。

デイドロが言うように、「手法の価値と観念性の価値のあいだには、目を釘づけにするものと魂を釘づけにするものとの差異がある」(Salons III, 349) とすれば、このような差異をなくす技巧性と観念性の融合が「目を通して心と精神に訴えかけ、一方を魅惑し、他方を感動させる藝術」(Salons III, 168) を生み出すことになる。そして、ここでモデルとなつてゐる自然こそがデイドロによれば「理想的かつ詩的な自然」であり、そしてこの自然の「創造者」が歴史画家なのである(文庫一〇五頁)。だから、グルーズのいくつかの作品は「わたし『デイドロ』にとつては」歴史画とみなされた。しかし、彼は、ヴェルネとは違つて、「歴史画家」とは呼ばれることはなかった。彼が歴史画に挑戦したとき、技巧性と観念性のあいだにいかなる事態が生じてしまつたのか。<sup>(16)</sup>

技巧的な側面での欠陥としてあげられたことを羅列してみると、人物の性格・表情に気品がないこと、デッサンのまずさ、衣装・襷表現の悪趣味、彩色法のまずさ、構図の「背景」と「全体」に「藝術<sup>わざ</sup>の原理がまつたくない」(Salons IV, 90) こと等々である。観念的な側面での欠陥となると具体的な理由が判然としなくなる。「自然の細心な模倣者であるグルーズは歴史画の要求するような誇張にまで高まることができなかった」(Salons IV, 89) とデイドロは批判している。《歴史画の要求する誇張》とは何か。デイドロの具体的な説明は見い出せないが、少なくともそれは、「自然の真実」を越えつつも、「藝術の真実らしさ」を保つた「誇張」(「嘘」・「詩情」とも表現される)、言い換えれば「画面や人物の構図をすばらしいものにさせるに十分な、わずかな誇張」(Salons IV, 49) であつて、それを越えれば不自然でわざとらしくなつてしまう微妙なものであろう。だから、誇張の匙加減はおそらくこれと指定しえない

質のものであって、その達成はまさに「魔術」と呼ぶ以外にないのであろう。当時、グルーズのこの作品を批評したあるサロニエ（美術展批評家）はこの「誇張」をブッサンを引き合いに出して、もう少し具体的に述べている。ブッサンならば、皇帝の顔の表情に「もつと穏やかで、もつと落ち着いた、また、皇帝ならそうであるにちがいないような、雰囲気」（傍点引用者）を漂わせ、「眉のちよつとした動きを通して」憤りを表現するにとどめることができたであろう。（17）これに対して、直ちにグルーズは反発している。「誰でもご存知の通り、セウエルスはすべての人間のなかで最も短気で、最も粗暴な人間であった」、だから、「まるでソロモンが同じような状況においてそうでありえたように、彼も穏やかで落ち着いた雰囲気にあったなどあなたはお望みなのか」。（18）

このような彼の反論は『俳優についての逆説』における「第二對話者」のそれに照応している。「第二對話者」は「自然の真実」を模倣して舞台にのせるべきであると主張する。これに対して「第一對話者」は「舞台の真実」とは何かを提示する。そこにはジャンル画と歴史画の相違を知るうえでも重要な考えが含まれている――「舞台において何が真実である」と呼ばれるのか。この点について一寸よく考えてみたまえ。それは事物を、自然のうちにあるのと同じように舞台上で示すことであらうか。決してそうではない。この意味での真実は月並にすぎないであらう。では、舞台の真実とは何か。それは行動、せりふ、容姿、声、動作、身振りが詩人によつて想像され、往々にして俳優によつて誇張された理想的モデルと合致することである」（OE, 317 傍点引用者）。この主張は画家グルーズに対しても有効であらう。自然模倣といつても、歴史画のモデルは「理想的かつ詩的な自然」であつた。グルーズは「自然の僕」としてできる限り歴史上の人物を模倣再現しようとしたあまり、「誇張された理想的モデル」の構想に失敗したことになる。長つたらしい画題からして、主題の主旨を弱めたであらうし、それに対応して構図を決定づける瞬間の設定とその意味も不明にした。デイドロによれば、彼の設定した瞬間は、息子を呼んでこさせたセプティミウスが彼に向つて（お前がわしの死を望むのならば、パピニアヌスにわしの命を取るように命じよ）と言う瞬間である」（Salons IV, 85）。

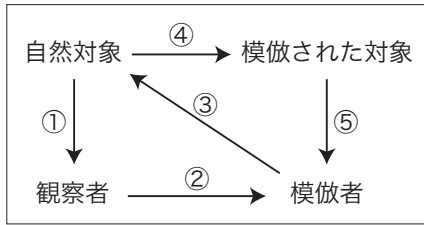
ここではセプティミウスはカラカラに対して皇帝として対処しているのか、父親として対処しているのか、皇帝暗殺を企てた息子を皇帝としてどう裁くのか、むしろ裁かずに自らの命を父親として犠牲にするのか等々、事態は曖昧模糊としている。だから、当然、息子カラカラのセプティミウスに対する態度も表情も判然としない。その結果、「カラカラは木偶みたいで、動きもなければ柔軟さもなし」(Salons IV, 89) ということになる。

しかし、ダヴィッドの作品《ブルートウス》は素人にもブルートウスの心情が伝わってくる。それは、自らが命じ、かつ立ち会った反逆罪ゆえの死刑を受けた息子の遺体がわが家に戻ってきた瞬間におけるブルートウスを描いている。中央上、右手に泣き叫ぶ妻と娘たちの明るく照らされた群像が配置され、中央下、左手の暗闇のなかにブルートウスがいる。この明暗の対比によって、暗闇の中のブルートウスの顔の表情はかえって読み取りにくくなっている、彼の全体的な惨めたらしい姿勢が浮き彫りにされ、そこに父親としての彼と執政官としての彼との運命的な相克が感じ取られるようになる。<sup>(19)</sup> もしもグルーズが歴史的主題の選択に失敗したのだとすれば、それは結局のところ、絵筆を取る前に十分に観念＝構想を練り上げよ、<sup>(20)</sup> というデイドロが常に画家に向って助言していたことに對する輕視に由来するであろう。全体的なまとまりとならなければならない作品が出発点で躓いてしまったがゆえに、そのことが技巧性にも波及してしまい、観念性と齟齬をきたすことになった。

## 二

以上の考察を通して分かることは、デイドロにみられる二つの模倣、すなわち「自然の模倣」と「理想的／観念的モデル」の模倣が質的に相違するとはいえ、それぞれ自律しうるものではない、いやむしろ自律せずに調和すべきものだ、ということである。「自然の真実は藝術の真実らしさの基礎である」(OE, 803) というのがデイドロの一貫し

た根本理念だからである。しかも、このことは手掛りにした画家たちの例からみても首肯しうるであろう。ヴェルネにおいては、往々にして二つの模倣が融合しており、シャルダンにおいては前者に重心がかかっていたとしても、それでも後者が放棄されていたわけではなく、さらにグループズにおいても、ただ歴史画への挑戦においてはむしろ二つの模倣の軋轢が表面化したとはいえ、往々にして融合していたのである。しかしながら、解明困難なのは、二つの模倣がどのように融合されるのかを具体的に抽出することである。このような融合は先にも触れたように「藝術の最も強力な魔術」(Salons III, 364) から生じるとしか言いようがないのかも知れないが、デイドロは何度もこの点に立ち返っているのである。このことを念頭に入れながら、二つの模倣をひとまず認識の四肢構造を利用しつつ、統合するように努めたい。



まず、認識の四肢構造を示す図式の基本的な枠組を説明しておきたい<sup>(21)</sup>。観察者としての認識主体は感覚あるいは直接的観念を通して受動的に自然対象を受けとる――①。彼が観察するのは何らかの意図、ここでは自然対象の模倣という観念をすでもっているわけであるから、純然たる観察者にとどまるわけではなく、同時に模倣者でもある――②。模倣者は自らの意図にあうように自然対象に働きかけ、自然対象それ自体を認識することは不可能であるから、それを模倣対象に手直しせざるを得ない――③。手直しされた自然対象が描出されて模倣された対象に転化する――④。模倣された対象が観察者にして模倣者に受け取られ、吟味される――⑤。次に、この図式には二つの循環があることが分かる。一つは①――②――③で、自然対象から出発して自然対象へ帰還しようとする循環であり、「自然の模倣」の基本的なあり方を示している。もう一つは③――④――⑤で、模倣者としての認識主体から出発して自然対象から模倣対象を経て、自らに戻ろうとする循環であり、「理想的／観念的モデル」の模倣のあり方を示している。とはいえ、前者の循環が④

―⑤から、後者の循環が①―②から完全に自律しうるわけではない、つまり二つの循環は自己完結しえない。どちらを重視するのか、また、両者のバランスをどうとるのか、これに規定されるのが③という二つの循環のつなぎ目である。このつなぎ目を浮き彫りにするために、この件に関わるگرانベールの考え、デイドロのジャンル画と歴史画の区分についての見方、さらに、俳優における「自然」模倣説を活用してみたい。

گرانベールは「百科全書序論」<sup>(2)</sup>のなかで、知識を「直接的知識」と「反省的知識」に分けている。前者は「われわれの意志作用をなんら加えずに直接」(p.14; 一九頁) 感覚を通して受け取られる知識であって、「まったく受動的で、いわば自動的／無意識的な (machinale) 集積」(p.63; 七〇頁) として記憶にとどめられる。図式では①に基づく。後者は「精神」が直接的知識に「推理」を通して働きかけ、「それらを統一したり結合したりすることによって獲得する知識」(p.14; 一九頁) であるから、図式では③に基づく。ここまでは、デイドロの自然哲学における「自然の観察とその解釈」の図式とも形式的に変わることがない。注目すべきことは、گرانベールがもう一つ別の種類の「反省的知識」を設定していることである。それは、精神が直接的知識の対象に対して類似した対象を自ら「想像したり構成したりする」(p.47; 五四頁) ことによって形成する知識であって「自然の模倣と呼ばれるもの」である。したがって、この「自然の模倣」も③に位置づけられる。先述の「反省的知識」が直接的観念の対象についての理性による推理に基づいているのに対して、こちらは想像力による模倣に基づいているのであるから (p.63; 七〇頁)、③には質的に相違した二つの「反省的知識」がせめぎ合うことになる。このことは③におけるデイドロの二つの模倣のせめぎ合いと同趣であると言える。しかも、گرانベールが次のように模倣を規定していることもデイドロと照応する。彼によれば、模倣対象となるのは、「精神が直接的観念や感覚によってすでに知っている対象に似ている限りにおいてのみ」(p.64; 七二頁) であって、この限界を越えれば、つまり「自然の真実」を免脱すれば、模倣としての価値を失うことになる。「精神がこういった対象から遠ざかるのに比例して、それが形成する存在は奇妙で快く

ないものになる」(p.64; 七一頁)。ただ注意すべきことは、彼の「自然の模倣」が、わたしが想定しているデイドロの自然模倣と比べると、かなり狭く限定されており、デイドロの「理想的／観念的モデル」の模倣のみがこれに当てはまるように思われる。それゆえ、特にデイドロの「自然の厳密な模倣」は、自然哲学に規定されていることもあつてかえつて「模倣」の領域に入れられないのかもしれない。ダランベールによれば、「反省は直接的観念の対象について推理するか、それらを模倣するかのいずれか」であつて、前者が「哲学」の、後者が「藝術」の領分とされる(p.63-64; 七〇―七二頁)。デイドロの場合はこのような区分ではなくて、すでに触れたように、藝術そのものうちに技巧性と観念性の区分が内包されており、両者の分節接合関係に規定されて、二つの模倣のせめぎ合いが規定されるのである。このことを明らかにするために、ここでジャンル画と歴史画の区分に関するデイドロの意見を活用してみたい。

デイドロの報告している歴史画家とジャンル画家の「互いに抱いている軽蔑の念」(文庫一一〇頁)によると、ジャンル画家が「想 (ideas) もなければ詩もなく、偉大さも、昂揚感もなく、天才ももたない偏狭な頭を持ち主で、奴隷のように自然のあとについて行き、一瞬たりとも自然を見失うまいと思つている」と見なされているのに対して、歴史画家の描くものには「真実らしさも真実もなく、一切が度を超しており、自然に通じるものは何もない」(文庫一一一頁)と言われる。この通説的な論争に対してデイドロは、両者にはほとんど同じ程の困難がつきものであることを指摘する。技巧性はもとよりのこと、「才氣、想像力、詩」<sup>(23)</sup>「さえも同じ程度に要求される。では違いはどこにあるのか。「歴史画がより多くの昂揚、そしておそらく想像力、そしてより奇妙な別種の詩」<sup>(24)</sup>を要求するということ、ジャンル画は「より多くの真実」(文庫二四頁)と「より厳密な自然の模倣、より念入りの細部の模倣」(一一三頁)を求めるということである。両者に求められる要件はほぼ同じではあるが、微妙な相違が質的差異を引き起こすことになる。



したがって、歴史画家とジャンル画家の質的差異が生じるのも③においてである。ジャンル画家は自然の真実をより求めるから、①の段階から歴史画家とは質的に異なつた自然対象の見方をするであろう。なぜなら、歴史画家が相手にするのは「自分の描く情景を一度も見たことがないか、あつてもそれは一瞬のことにはすぎない」(文庫一〇五頁)自然、つまり、「理想的かつ詩的な自然」であるのに対して、ジャンル画家の相手にしているのは「見なれた自然」であるから、経験を積み、すぐれた勘をみがくことによつて、「欠陥をもつた自然」であつても、彼にとつてそれを「見ているがまゝに」表現したくなるほどに、「美しいもの、一なるもの、連関したもの」、つまり〈イデアールな自然〉として立ち現れてくる(Salons IV, 50)。これによつて、たとえばシャルダンが「自然そのもの」を描出しようと努める。だから、彼は「自分の再現する対象を脱社会化し、それをある来歴やある分化に結びつけ直すかもしれないもの、すなわち、それを〈言語表現〉の対象にするものから切断する傾向にある」。<sup>(25)</sup> それゆえ、「才気、想像力、詩、つまり観念性を意図的に極力抑え込んで、厳密な自然模倣に徹しようとする(この点は俳優にもみられる―後述)」。それでも①―②―③で完結するわけではない。というのも、観念性が少ない分、その欠陥が技巧性で補完され、模倣された対象が見なれた自然の個物のポルトルを越えて、それ以上の存在感を備えて観賞者および模倣者の前に立ち現れるからである。たとえば、「楽器の積み重ねられたこの無秩序のなかには、ある種の靈感 *verve* がある」(Salons III, 172) ことにデイドロは気づく。また、マルセル・ブルーストはこう感じ取る―「その器や果物は、シャルダンが自分のつかんだそれらの秘密をあなたにゆだねるのを見て、すすんでその秘密をあなた自身にゆだねるだろう。静物〔死んだ自然〕はとりわけ生きた自然になるだろう。生命と同様、静物はあなたに告げるべき何か新しいものを、輝かすべき不思議な魅力 (*prestige*) を、解き明かすべき神秘をつねにもつことだろう」。<sup>(26)</sup> このことが彼の模倣された対象が自然対象以上に写し取るのが難しくなっているゆえでもあろう。こうしたことを生み出すのは、デイドロによれば、シャルダンの二つの画法、すなわち、彼に固有と言われる「大ざっぱな画法」(*la manière large*)



と「コントラストのきつい画法 (la manière heurtée)」である。前者は「小さな像を描く場合でも、そうした像が数クデ〔クデは昔の長さの単位で約五〇センチ〕の大きさがあるかのごとくに感じさせる」画法である。(Salons I, 98)。この画法による好例はルーヴル美術館にある《銅製の給水器》であろう。図録で見ると、結構大きな作品のように思われるのだが、実物はなんと高さ二八・五センチ、幅二三センチの作品にすぎないのである。後者は細部の入念な描写を行う画法<sup>(97)</sup>であり、「近くから見ると何が描かれているのか不明であるが、遠ざかるにつれて対象全体が創り出されて、ついには自然の対象になる」(Salons II, 123) ようにさせるものである。これらの画法こそが、彼の静物画を下・ラ・ポルトやデポルトの一見類似した静物画から質的に区別させるのであろう。

同じジャンル画家でも、ヴェルネとグルーズのいくつかの作品がデイドロにとつては歴史画とみなされたのは、彼らがジャンル画の要件を歴史画の要件とうまく調和させたからであった。両者について付け加えるべきことは、何が歴史画の要件となったのかということである。ヴェルネの場合は、クロード・ローランが「偉大な風景画家にすぎない」のに対して、「光景の創出、人物像のデッサン、出起事の多様さ、その他において」(Salons II, 147) 歴史画家に高められる。これに厳密な自然模倣が調和して何とも「言葉で表すことのできない」風景の中に観賞者を引きずり込む。グルーズの場合は、日常的な家庭的情景を配置しながらも、道徳的な物語<sup>ヒストリー</sup>を語る絵画にまで仕上げることができたことであらう。

では、歴史画家自身の場合はどうなのか。明らかに③―④―⑤の循環が重視される。というのも歴史的主题を詩作品や聖書、あるいは歴史書から引くことになるからである。その当然の帰結として自然対象との接触は稀薄になる。そこでこの欠を「想像力の豊かさ」をもって補完し「理想的かつ詩的な自然」を「模倣」というよりは「創造」しなければならぬからである。しかし、「自然の真実」を基礎にする以上、歴史画といえども「真実らしさ」を保持しなければならない。『絵画論断章』では、こう言われている―「称賛に値するすべての作品―構図はあらゆる点

において、どのような場合においても自然と和合している。(わたしはこの現象を見たことはないが、しかし、それは存在している)とわたしが言えるようでなくてはならない」(OE, 773)。「真実らしき」を越えれば、定式化されたわざとらしい画法に甘んじることになる。たとえば、デイドロによって、一方では「多くの想像力、魔術、自在な手腕 (facilité)」をもち、彼ほどに「光と影のわざを理解している者」はいない (Salons I, 120)、とまで評価された歴史画家ブッシェ<sup>(28)</sup>は、他方では次のようなことを言わされる羽目になっている——「わたしは真実であろうなどと気を配っておりませんよ。小説風の<sup>ロマネスク</sup>(<sup>29</sup>)筆さばきで架空の出来事を描くのです」(Salons I, 195)。それゆえ、彼の描く木の葉はいつも「パセリ」のように、人物は「マリオネット」のようになる。「自然の真実」に対する十分な配慮のもとで、歴史画家には「才気、想像力、詩」がいつそう要求されるゆえんである。だが、デイドロの歴史画家に対する嘆きは深い。「ああ、友よ、何と自らの主題の精神に深入りしている藝術家を見い出すのは稀なことか」(Salons III, 112)。歴史画の場合、「主題の精神」すなわち詩人が自らの作品に込めた観念を究めないと、厳密な自然模倣が十分に行き届かないだけにかえって作品全体の効果まで損なうことになる。たとえば、ドワイアンには躍動感も熱情もあるのだが、彼は詩人の観念を十分理解していないから、瞬間の選択を誤り、その結果、全体的なまとまりを失うことが多い。たとえば、彼のユリシイズとアンドロマケーを描いた歴史画に対して、デイドロは彼に詩人の作品をよく読むように助言する。きみの描いたユリシイズはユリシイズではない、彼のことを知るためには「ホメロスやウエルギリウスを、この二人の偉大な詩人の諸観念がきみの想像力のなかで発酵しながら、この人物の本当の相貌をきみに与えてしまうまで、読みなまえ」(Salons I, 245)。

最後に、俳優においては③はどのように機能しているのか。俳優も詩人の観念をモデルにする点では歴史画家に類比的である。しかし、特に『俳優についての逆説』においては、「自然の真実」と「舞台の真実」が峻別されている——「舞台では何事も自然におけるごとくには生じない」(OE, 304)——ので、俳優は歴史画家以上に③—④—⑤の循環

を重視し、厳密な自然模倣の対極に位置するかにみえる。にもかかわらず、デイドロは俳優が「自然の注意深い模倣者にして思慮深い弟子」(OE, 306)であることを要求するので、注意しないと混乱をきたしてしまう。この要求のすぐ後に俳優を「自己自身や自らの稽古の厳密な模倣家にして、われわれの感覚の観察者」と規定しているのが、ここである。「自然」は、自らの役柄を演じる俳優自身、稽古という作業、観客(「われわれ」)の感覚を指している。これに対して「自然の真実」というときの「自然」の方は実生活における人びとや事象を指している、と考えざるを得ない。この点も含めて、③における俳優の要件を知るためには、女優クレロン嬢についての記述が役に立つであろう。

デイドロによれば、彼女は誰にもまして完全な演技を行う女優である。「六回目の上演時には」自分の演技の細目のすべてと共に、せりふもそっくりそのまま暗記してしまっている。このことを可能にしているのが先述の「自己自身や自らの稽古の厳密な模倣」と「われわれの感覚の観察」なのである。すなわち、彼女は役柄としての自己自身(彼女の当たり役はアグリッピーヌ)の「理想的／観念的モデル」を構築し、稽古を通して「どんな上演においても常に同一で、一様に完璧である」(OE, 307) ほどに模倣する。そのためには自己自身や稽古の内容に対して、自らの感受性を極力抑えて「冷静沈着な観客」(OE, 306) のごとくそれらに対峙する。この限りにおいて、「自然」の質が違うとはいえ、シャルダンの厳密な自然模倣の仕方に通じている。また、このような「観客」の立場は彼女の実生活でも活用されているので、観客となるわれわれのさまざまな感覚を観察済みである。だから、彼女は自分の演技が惹き起こす観客のさまざまな印象を判定しつつ、観客が「この人物はこのような人物であるとみなすほど見事に演じる」(OE, 313) のである。この高みにおいては、創作の立場と観賞の立場が融合していることになる。その結果、実際には小柄な彼女も観客には「大いなるアグリッピーヌ」として映ることになる。

このように見てくると、俳優も決して①—②—③から完全に自律できるわけではない、ということが分かる。というのも、舞台を自らの行動の場とする俳優であっても、実生活における人びとと事象つまり「自然の真実」の観察を

通して、役柄の理想的モデルを構築せざるを得ないからである。

これまで、デイドロの二つの模倣、すなわち自然の模倣と理想的／観念的モデルの模倣を認識の四肢構造の中で統合すると共に、二つの模倣のつなぎ目に注目してきた。このつなぎ目においてこそ、二つの模倣のせめぎ合いがみられると共に、その内部には藝術家たちの技巧性と観念性をめぐる独自のすり合わせが機能していた。二つの模倣は一見したところ質的な相違を示すとはいえ、自然の真実をその源泉としているのみならず、後者の模倣対象は言うに及ばず、前者のそれも藝術家の「すぐれた勘と経験」に培われた目を通過する限り、常人でも目にしている直接的で個人的な自然対象ではなくて、それ自体程度の差こそあれ、常人には見て取ることのできない対象つまり「イデアールな自然」であるのだから、両者のあいだによどみのない流れが生じることが好ましい。だから、デイドロは再三両者の釣り合いを強調するのである。だがさらに注意すべきことは、この強調には自然は一つであるから、その模倣のすぐれた仕方も一つしかない、という彼の確信が働いていることである。<sup>(30)</sup>しかし反面では、自然を絶対的な精確さで表現することは不可能である、ということも認めている。だが、不可能であるとしたら、藝術家のそれぞれの模倣のどれもが是認されるべきなのか。こゝに深いジレンマが立ちはだかる。このジレンマの解決を彼は絵画論、演劇論、サロン評等々を通して自ら試みてきたと言えるのだが、正面を切った対応になると、「まれで荒々しい天才」(Salons III, 66)に託すことになる。天才ならば、「一つの自然」と「一つのすぐれた模倣」のすり合わせを通して、藝術家が動き回ることの許される領域の設定、言い換えれば、自然模倣の可能な範囲もしくは「藝術の可能性の極限」(Salons III, 311)の設定をしようるかも知れない。デイドロがその先になお求めているのは、それなしには悪しき相対主義を防遏しえない〈美のイデア〉ではなかったか。このイデアへの志向を彼は「最も崇高な形而上学」(Salons III, 68)と呼んでいると思われる。この内味こそが彼の自然模倣説の核となっているはずである。この拙稿はこの核に向って

く第一歩にすぎない。

# 註

- (1) 「自然の模倣」から「自然の厳格な模倣」までの経緯については拙著『デイドロ 自然と藝術』鳥影社、二〇一六年、三七四―七九頁参照。
- (2) デイドロ「マニエールについて」『デイドロ 絵画について』佐々木健一訳岩波文庫（以後「文庫」と略記）一八六頁
- (3) Philippe Lacoue-Labarthe; Diderot, le paradoxe et la mimésis, *Poétique* 43, 1980, p. 273
- (4) 『一七六九年のサロン』のシャルダン章 (Salons IV, Hemann, p. 44)° サロン評はこの版を使用し、本文に Salons IV, 44 のように記する。
- (5) 『ダランベールとデイドロとの対話』『ダランベールの夢』岩波文庫、二九頁
- (6) わたしはかつて「自然の模倣」とその藝術的効果のズレに注目して、彼の模倣説を追求したことがある。前掲拙著Ⅱ部第二章参照。
- (7) Diderot; Lettre sur les sourds et muets, *Diderot Studies* VII, 1965 (LM と略記) p. 101
- (8) Correspondances de Diderot, I, par G. Roth, p. 130
- (9) デイドロは『盲人書簡』(一七四九年)において、対象に対する感覚と反省もしくは知覚の間に溝があるということに出合っていたが、この段階でもいまだ対自化していなかったと思われる。この点については拙著「Ⅱ部のまとめ」三四九―三五二頁参照。
- (10) Diderot; Oeuvres Esthétiques, Éditions Garnier, p. 265 (DOEE と略記)
- (11) Charles-Nicolas Cochin; Essai sur la vie de Chardin, dans: Georges Wilden; *Chardin, Les Beaux-Arts/édition études et de documents*, Paris 1933, p. 36
- (12) 訳は佐々木健一『デイドロ『絵画論』の研究』中央公論美術出版（『研究』と略記）四五二頁による。
- (13) この点については拙著Ⅱ部第三章参照。
- (14) この点は『絵画論断章』においても繰り返し強調される。「作品」構図は、別のしかたでは秩序づけられなかった、とわたしを納得させる仕方です。人物は、別の仕方で行動できなかった、とわたしを納得させる

仕方で行動し、休息しなければならぬ」(OE, 780)。<sup>15</sup> この見方は彼の演劇論にも適用されている。

- (15) *L'Année littéraire*, t. VI, 1761, p.210; *Mercur de France*, oct. 1761, p.170; *Journal encyclopédique*, 15. Sept., t. VI, 1761, p.53 (Slatkine Reprints, Genève)

- (16) グルーズの歴史画については拙著Ⅱ部第三章第四章、さらに伊藤已令「グルーズ事件—グルーズ《息子カラカラを叱責するセプティミウス・セウエルス帝》『絵画の受容』ありな書房所収を参照されたし。こゝでは技巧性と観念性の関連に焦点をあわせたい。なお、グルーズの歴史画の原題は《皇帝セウエルスはスコットランド行軍中に暗殺しようとしたかどで息子カラカラを叱責し、「お前がわしの死を望むのなら、この剣でわしの命を取るようにバビニアヌスに命じよ」と彼に言う》である。これを《カラカラ》と略記する。

- (17) *Greuze et l'affaire du Septime Sévere*, Somogy / Editions d'Art, Annexes 6, p. 109

- (18) *ibid.*, Annexes 9, p. 110

- (19) この絵の分析については Thomas Puttforken; *David's Brutus and theories of Pictorial unity in France*, in: *Art History*, vol.4 No3, September 1981 が参考になる。

- (20) デイドロはこう言っている—「絵筆を取るときには何らかの強力で、創意に富み、繊細なもしくは刺激的な観念をもち、何らかの効果と印象を定めなければならないであろう」(Salons I, 111)。

- (21) この点については前掲拙著の「総括と展望」(三八一頁以降)でも展開したが、いまだ不十分であった。こゝではその欠をデイドロの具体的な手掛りを取り上げることのできればと思う。

- (22) D'Alembert; *Discours Préliminaire de L'encyclopédie*, VRIN-Reprise, 1984 邦訳『ディドロ・ダランベル 百科全書』岩波文庫。頁数は本文に並記。

- (23) こゝでの「詩」は「虚構的な物語世界をいきいきと表象し案出する力」を指している。だから、「才気、想像力」と並記されている。この点については佐々木『研究』三〇八頁

- (24) たとえば、「ヴェルネの散歩」にみられる祭司たちへの次の呼びかけのなかにあるような性質のものであろう。「祭司たちよ、森の奥にきみたちの祭壇を置き、きみたちの建造物を立てよ。きみたちの犠牲者のうめき声が暗闇を貫くようにしたまえ。きみたちの神秘的で妖術的で、血められた情景が松明の不吉な微光でのみ照らされるようにしたまえ」(Salons III, 234-5)。

- (25) R.Démoris; Chardin et les au-de là de l'illusion, dans: *Chardin*, Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 103  
また、デイドロのシャルダン評がシャルダンに対する高い評価にもかかわらず、比較的短い記述になるものこの点によるかもしれない。
- (26) Marcel Proust; *Contre Sainte-Beuve*, [Chardin et Rembrandt]. Bibliothèque de la pléiade, 1971, p. 374 訳は保  
荊瑞穂『プルースト・印象と隠喩』筑摩書房五八頁による。
- (27) この精確な定義については、『一七六三年のサロン』(Salons I, 225) 参照。
- (28) デイドロはこの件を「真実さを除けば、この人にはすべてがある」(Salons I, 119-120) と表現している。
- (29) 「ロマネスク」については「マニエールについて」の佐々木健一氏の訳註(17)(18)(文庫二二八―九頁) 参照。さらに、  
Colas Duflo: Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher, dans: *RDE*, 29oct. 2000, p. 100-1 など、デ  
イドロは歴史画に必要な「誇張」を「ロマネスクなもの」から区別している(文庫一八七頁)。
- (30) この確信をはっきり示す箇所は Salons III, 283 と OE, 838 であるが、これに関連した箇所は百科全書の項目「美」、『文  
藝通信』(一七六三年五月一日号) の記事「彫刻、ブッシャルドン、ケリュスについて」、「マニエールについて」にもある。